

## ROMANTICISMO, FOTOGRAFÍA E HISTORIA EN JOSÉ MARÍA VALVERDE

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA  
Cornell University

El poeta José María Valverde nació en Valencia de Alcántara, provincia de Cáceres, en 1926, y murió en 1996 en Barcelona, en cuya Universidad Central era catedrático de Estética desde 1956. Entre el público académico es conocido principalmente como historiador de la literatura y divulgador de ideas filosóficas, habiendo publicado además numerosas traducciones (las más difundidas son las de los románticos ingleses, Herman Melville, Rainer Maria Rilke, T.S. Eliot y James Joyce) así como estudios y ediciones de autores del 98, especialmente Azorín y Antonio Machado. De su compromiso cívico da una muestra elocuente el hecho de que en 1965 abandonase voluntariamente su cátedra en Barcelona en protesta por la expulsión previa de otros profesores universitarios involucrados en la lucha por la democracia (Agustín García Calvo, Enrique Tierno Galván y José Luis López Aranguren), sin que se reincorporase a su puesto hasta después de la muerte de Franco. Las dos inquietudes mencionadas de Valverde (su preocupación estética y su compromiso cívico) están en el origen del poema que analizo en este ensayo, titulado «Los colaboradores (Oda a las fotografías de una antología)». En dicha composición convergen además los intereses de Valverde como traductor, poeta y crítico cultural, que pondré en relación con el lugar de preferencia que en su propia poética el autor extremeño reservó para la figura y la obra del lírico romántico John Keats.

El crítico Jordi Llovet ha señalado que en Valverde la práctica

de la «literalidad» traductora es una consecuencia de su búsqueda «moral» de la transparencia y la neutralidad referenciales, también presente en su poesía original, en unos años en los cuales el discurso oficial franquista se había apropiado de los modos de expresión retoricista así como de numerosas tradiciones culturales peninsulares (17). «Los colaboradores» se presenta como una oda cuyo pretexto es otra creación artística (una fotografía preexistente) y la interiorización de ésta como una representación órfica de la *translatio imperii et studii* que unos poetas totalitarios han hecho de formas de autoridad cultural y política, como se sugiere en el nombre de una de las revistas que Valverde probablemente satiriza: *Garcilaso* (Madrid, 1943-1946). La situación de partida es, pues, análoga a la de la célebre oda de Keats, «On a Grecian Urn», compuesta en 1819 en el contexto de la apropiación inglesa de la autoridad cultural greco-latina. La quintaesencia de dicha apropiación la constituyó el controvertido expolio de los frisos del Partenón o «Elgin Marbles», como se los llamó en Inglaterra en referencia al artífice del traslado y la *translatio*: Lord Elgin (polémica que interesó mucho a Keats).

Valverde es co-traductor, con Leopoldo Panero, de una popular antología de *Poetas románticos ingleses*, en la cual se recogen versiones realizadas años antes por Panero acompañadas de otras nuevas de Valverde, entre ellas los poemas seleccionados de Keats, incluida la «Oda a una urna griega». Aunque la publicación de dicha antología data de 1989, Valverde ha reconocido que su descubrimiento de la lírica inglesa del siglo XIX se produjo cuando leyó deslumbrado, con apenas veinte años, la antología bilingüe de Marià Manent, *La poesía inglesa. Románticos y victorianos*, editada por Lauro en 1945, que también contiene una versión literal de «On a Grecian Urn» («Una deuda» 73).

En su primera colección de poesía, titulada *Hombre de Dios* y aparecida en 1945, Valverde incluye varios poemas que anuncian su inquietud por el paso del tiempo —histórico y biográfico— en términos machadianos, es decir, por vía a un tiempo intuitiva e intelectual. Ésta es una característica de todos sus poemarios posteriores. Tres de los poemas de *Hombre de Dios* son tempranas recreaciones de dichos motivos: «Oración por nosotros los poetas» es una crítica sutil de la vocación egotista del poeta, mientras que «Elegía de mi niñez» y «Elegía a la fotografía de una muchacha desconocida» (este último suprimido en el recopilatorio «definitivo»

vo» *Enseñanzas de la edad. Poesía 1945-1970* [1971]) utilizan por vez primera el motivo de la contemplación del retrato fotográfico como catalizador de la memoria personal. Valverde volvería a utilizar este recurso de evocación biográfica en el poema dedicado a su madre, «Despedida ante el tiempo» (incluido en *La espera* [1949]), que reza: «Y hoy veo en ti tu niña antigua, aquella / de las amarillentas cartulinas / que parece un amor mío perdido, / esa muchacha que murió una tarde / en que buscaba flores por el prado....» (versos 40-44)<sup>1</sup>.

Dada la dedicación profesional de Valverde a la estética, su poesía ha tenido siempre un componente visual muy notable, que se hace aún más marcado a partir de 1950, cuando el autor se traslada a vivir a Roma, donde permanecerá hasta 1955<sup>2</sup>. En esos mismos años, Dionisio Ridruejo, con quien comparte autoexilio en Roma, lo llamaría «fotógrafo al minuto» (citado en Valverde, «Introducción» a *Antología de sus versos* 17). En contacto con la realidad visual y espiritual de la Ciudad Eterna surge el libro *Versos del domingo* (publicado en 1954), en el cual abundan las composiciones sobre estatuas, iglesias y pinturas de Roma, y en el cual los dos poemas más extensos llevan la palabra «retrato» en el título, mientras que un tercero emplea el término «fotografía».

Como se sugiere en el título del citado volumen, *Versos del domingo*, es ésta una colección de poesía con intermitencias espirituales, festivas y, sobre todo, fraternales. Consecuentemente, los personajes que desfilan por los poemas son bien amigos, contertulios y familiares del poeta, o bien marginados de la sociedad romana, mientras que Dios es invocado como elemento numinoso y paisajístico de la ciudad. El volumen se abre con una composición litúrgica, «Salmo dominical ante el verano», dedicada a Dámaso Alonso, cuya obra poética de la postguerra (los libros *Oscura noticia* [1944], *Hijos de la ira* [1944] y *Hombre y Dios* [1955]), guarda muchas similitudes con la de Valverde ya desde los mismos paratextos. En *Versos del domingo* abundan los diálo-

<sup>1</sup> Salvo indicación contraria, todas las citas de los poemas de Valverde provienen del volumen *Poesías reunidas hasta 1960*.

<sup>2</sup> Sobre la evolución poética, ideológica y espiritual de Valverde en las décadas de 1940 y 1950, pueden consultarse las recientes contextualizaciones de Gracia (200-02, 345-49) y Mainer (165-88). Gracia subraya especialmente los contactos editoriales de Valverde con los escritores falangistas de la época, interesados en captarlo (sin éxito) para el proyecto del irracionalismo joseantoniano.

gos hombre-Dios, o más bien, momentos en los cuales la voz poética masculina dirige su apóstrofe a un Dios escondido, que ocasionalmente es seguido por una prosopopeya de ese Dios en diálogo con sus criaturas<sup>3</sup>. También abundan las referencias a la reconstrucción de la vida política italiana tras la Segunda Guerra Mundial (el poema «Baladilla en el tranvía» dice que Roma presenta «historia y suburbio fundidos» y se fija en «el peregrino y el mecánico / que va leyendo *L'Unità*» [versos 15, 17-18]) y a la violencia fratricida de la Guerra de España, que se representa con todo lujo de detalles en la composición que cierra el volumen, «Palabras para el hijo».

*Versos del domingo* es el primer libro de madurez de Valverde, y desde luego el más sofisticado y ambicioso por cuanto en muchas de sus composiciones convergen los tres horizontes interpretativos señalados por estudiosos de la poesía post-simbolista del siglo xx, desde Winifred Nowotny hasta Marià Manent: el estético (que a menudo deriva en una simplificación ornamental-esteticista), el ritual-utilitario y el historicista (Nowotny 153-63, 212-19; Manent 19-45)<sup>4</sup>. Esto ocurre, por ejemplo, en el texto objeto de mi estudio: «Los colaboradores (Oda a las fotografías de una antología)». En el orden del libro, este poema aparece en segundo lugar, tras el «Salmo dominical» inicial ya mencionado. Esta posición de privilegio no es casual. «Los colaboradores» se estructura

<sup>3</sup> En un temprano estudio temático y estilístico, que comenta los cuatro primeros libros de Valverde (aparecidos entre 1945 y 1959), Paraíso señala que los dos procedimientos estructurales de los que se vale el poeta para plasmar su «preocupación por el tiempo» son el «anacronismo» (que es fuente de ironía) y la «epicidad» de la voz narradora, que es un recurso intensificador de la experiencia espiritual (392-94). Como a Paraíso le interesa casi exclusivamente la dimensión celebradora y cristiana de Valverde, ni siquiera menciona «Los colaboradores».

<sup>4</sup> Ya he señalado que Valverde es un poeta católico; como tal, se toma muy en serio los intentos de comunicación con el Dios del Nuevo Testamento (otra obra traducida por él) y la actualización en el mundo humano del mensaje evangélico. Esto ha hecho que su poesía haya sido infravalorada (y, más frecuentemente, ignorada) por varias generaciones de lectores que veían en ella un tratamiento en apariencia ingenuo de la problemática del lenguaje y una sustitución del ideal de cambio político revolucionario (en un esfuerzo dirigido) por el compromiso ético personal, del cual el propio poeta fue modelo a imitar, aunque raramente imitado. Frente a este descuido crítico, Azúa ha subrayado la idea, en sí controvertida, de que los versos de Valverde han envejecido mejor que los de algunos integrantes de la Generación del 50 con quienes coincidió en Barcelona (Barral y Ferrater, por ejemplo) y en Madrid (González). Mientras que estos poetas habrían «reducido» el mundo a través del cinismo, Valverde lo habría ampliado a través del realismo emocional y la propia inseguridad de la voz poética (21).

como una descripción subjetiva de las fotografías de los integrantes de una generación o un grupo poético más o menos contemporáneo de Valverde, en unas instantáneas realizadas para ilustrar la antología con la cual acaso se desea canonizar a dicho grupo.

El poema se abre y se cierra con dos palabras resonantes. La primera, «colaboradores», aparece ya en el título, mientras que la segunda, recogida en la última estrofa, es «hecatombe». Según el Diccionario de la Real Academia, hecatombe significa «sacrificio de (...) víctimas, que hacían los antiguos a sus dioses» o «cualquier sacrificio solemne en que es grande el número de víctimas», entendiéndose la centena como un indicio de dicha magnitud. Por extensión metafórica, el vocablo significa asimismo cualquier «desgracia» o «catástrofe» con gran «mortandad de personas». La «oscura hecatombe» alude, pues, en un primer plano metafórico, a la desgracia interior que cada uno de estos poetas lleva consigo por haber sacrificado una vida más comprometida con la ética de la diferencia en aras de un sueño poético totalitario. Esta ambición poética ha supuesto además una muerte cainita: la muerte «pequeña / y cotidiana de estar solo» (versos 66-67). En un plano igualmente metafórico, pero actualizado en el contexto histórico de la década anterior, «hecatombe» apunta a la colaboración de la poesía heroica con los rebeldes que se alzaron contra la República en 1936, el año en que se cumplían exactamente cuatro siglos de la muerte en combate de un poeta apropiado por los discursos imperialistas, Garcilaso, como los mismos líricos fascistas se encargaron de recordar. De hecho, en el poema se menciona la participación de los poetas en la «experiencia de la guerra» (verso 22). Los poetas son «colaboradores» de la antología (*contributors*) y agentes *colaboracionistas* en las plataformas falangistas.

Creo que el poema de Valverde, que no se ha reproducido en ninguna antología generacional y que el autor también omitió en la *Antología de sus versos*, probablemente alude al ramillete de importantes autores que contribuyeron prosas y poemas patrióticos al volumen *Laureados de España* (1939; reimpr. en 1940 y 1946), dirigido por Fermina de Bonilla y Domingo Villadomat y encabezado por la leyenda «A la espada de Franco, laurel» y por un historiado guarismo latino de Eugeni[o] d'Ors. El volumen homenajea, en una larga serie de exaltaciones patrióticas, a los militares nacionales que durante la Guerra Civil se hicieron acre-

dores de la Cruz Laureada de San Fernando, concedida por la Orden Nacional de San Fernando, una importante orden militar instituida, irónicamente, por las Cortes de Cádiz en 1811. Entre los autores de los homenajes a oficiales individuales, y aún a destacamentos enteros, se cuentan los siguientes «colaboradores literarios», como se los llama en esta «antología del heroísmo» (19): Eduardo Marquina, Evaristo Correa Calderón, Camilo José Cela, Manuel Machado, Gerardo Diego, Manuel de Góngora, Ernesto Giménez Caballero, Joaquín Calvo Sotelo y Darío Fernández Flórez, entre muchos otros. *Laureados de España* no contiene fotografías, sino una serie de grabados y pinturas en color, obra de los «colaboradores pictóricos», representando escenas de combate, composiciones alegóricas que apuntan al destino providencialista del maltrecho imperio español, e incluso melancólicas estampas de ruinas.

En las estrofas 1 a 8 de «Los colaboradores», de marcado cariz costumbrista y realista, se describe la apariencia física y la cotidianidad de los poetas representados en las fotografías. Su vida es «laboriosa», itinerante, precaria en muchos casos desde el punto de vista material, pero esa precariedad se ve compensada por los momentos de revelación y de inspiración que también salpican su vida. En la estrofa 7 se establece el contraste entre la rutina de charlas irrelevantes y el momento en el cual «el secreto enorme» y la «blanca imagen» (la «diosa blanca» de la poesía) irrumpen en la conciencia del poeta. Esta sección termina con un instante de comunión, en el cual el «hondo ser» del cosmos se hace «nuestro» (es decir, de los poetas fotografiados), superando así la distancia entre sujeto cognoscitivo y objeto de conocimiento, entre realidad diaria y transcendencia. Hasta aquí, el poema desarrolla un argumento típicamente romántico: en un mundo secularizado, el poeta es el agente mediador entre la escritura del mundo y el absoluto de su significado; el poeta iluminado es quien pone en contacto consciente, a través de la palabra ceremoniosamente desgranada, a la totalidad de los no-poetas con el sentido transcendente de su existencia. Aunque Valverde había criticado ya dicho argumento en el poema anterior «Oración por nosotros los poetas», de 1945, en la primera parte de «Los colaboradores» lo vuelve a postular heurísticamente, para dirigir contra él su ironía y su crítica en la segunda parte.

Estas dos composiciones responden a una poética dominante

en las dos primeras promociones de la postguerra, caracterizada por la descentralización del sujeto; el énfasis en el biografismo y autobiografismo generacionales, a menudo en forma de testimonios sociales que horadan la autoridad de las narrativas historicistas; y el empleo de los motivos de la pequeñez, lo cotidiano, la soledad y la muerte como estrategia de resistencia frente a la tentación de totalidad a la cual reiteradamente sucumben la historiografía y la poesía del régimen. Si bien la crítica peninsular tradicionalmente ha resaltado la articulación temática de esta poesía disidente, tildándola de «rehumanizadora», «verdadera» o «auténtica», en años recientes críticos más permeables a la teoría postestructuralista han preferido resaltar su articulación semiótica. Así, Laura Scarano considera la poesía de José Hierro y Gabriel Celaya (Scarano no cita a Valverde) como una práctica discursiva anti-romántica y anti-modernista, cuando no postmoderna, en la medida en que niega al objeto artístico la condición de vehículo de comunicación con un logos oculto (poética romántica) y de refugio estético y emocional frente a la gris y sucia realidad secular (poética modernista), a la vez que niega a la conciencia del poeta la condición de intérprete oracular de su tiempo<sup>5</sup>.

En las estrofas 9 a 12 se describe el ritual votivo de los poetas en uno de esos momentos de revelación y conocimiento, que evidencia ecos de «On a Grecian Urn» de Keats: en ambos poemas hay un «altar» para la ofrenda; en ambos predomina la actitud «vehemente» y «maníaca» de los poetas (las «mad pursuits» [verso 9] y el «wild ecstasy» [verso 10] de Keats); en ambos se menciona el ideal de «reposo»; y en ambos se utiliza, en fin, la pregunta retórica como licencia para las conjeturas asociativas del hablante: «Who are these coming to the sacrifice?» en Keats (verso 31) y «Porque ¿qué buscan, sino compañía?» en Valverde (verso 49).

Las estrofas 13 a 17 de «Los colaboradores» suponen un regreso del plano transcendente de la revelación poética al plano humano y social de las relaciones intersubjetivas. Este giro se hace explícito en la sustitución del «clamor» al «cielo» alrededor del «altar» por la genuflexión solitaria «como ante un micrófono / sin nadie y un espejo» (versos 62-63). Asimismo, el «secreto enorme»

<sup>5</sup> Véase en especial los tres ensayos de Scarano, «Hacia una teoría del sujeto en la poesía española» (11-28), «Aproximaciones a una poética figurativa» (29-53), y «La voz 'social'. Figuraciones de una enunciación en crisis» (69-107), los tres incluidos en la obra colectiva *La voz diseminada*, de la cual es co-autora la propia Scarano.

de la iluminación poética (versos 26-27) deja paso a la «secreta droga / para entrar a la cita con el prójimo» (versos 55-56). El campo semántico de la soledad y la compañía se torna ideológico-político cuando se lo lee en el contexto rehumanizador y anti-imperialista de la poesía de Valverde y de otros contemporáneos como Blas de Otero o José Hierro.

Las dos últimas estrofas de «Los colaboradores» son muy interesantes desde el punto de vista sintáctico. Los cuatro versos de la estrofa 19 consisten en una larga aposición, en la cual los versos 69 y 70 recapitulan la apariencia física de los poetas retratados («Graves en su sonrisa fotográfica, / sin poderse engañar con el laurel»), mientras que los versos 71 y 72 resaltan el error de intentar un salto al infinito («pero firmes en su tarea justa, / apretando su tuerca en el gran puente»). La mención del «gran puente» no es gratuita; utilizada por un docente de la filosofía como Valverde, parece insertarse en el campo semántico de lo sagrado, refiriéndose en concreto a la condición de pontífices de estos poetas: cada uno es un hacedor de puentes o *pontifex*. La estrofa citada contiene una paradoja: aun cuando los poetas sean conscientes de la vacuidad de su existencia en cuanto seres humanos (padres, hijos, maridos, amigos y prójimos), persisten en su empeño de alcanzar un horizonte transhistórico. El símbolo del «laurel», que tiene el doble valor de honores de Apolo (deidad de la poesía) y honores de Marte (deidad de la guerra), como corresponde a un grupo de poetas y vencedores en la Guerra Civil, parece aludir directamente al grupo de «colaboradores literarios» incluido en *Laureados de España*, varios de los cuales también escribieron para *Garcilaso* unos años después.

Si regresamos por un momento a la Oda de Keats, podemos apreciar mejor las novedades introducidas por Valverde en su poema. Keats había acumulado una larga serie de imágenes sensoriales que multiplicaban las asociaciones extraloquiales (históricas y museísticas) del poema. La originalidad de esta estructura, así como el atrevimiento de las asociaciones metafóricas, son aspectos surrealistas *avant la lettre*, por cuanto el trance frenético del bardo se identifica con el duermevela onírico y la escritura automática. En otras palabras, las imágenes de Keats no tienen coherencia lógica, sino únicamente psicológica, como expresión de una imaginación enfebrecida. Aunque Valverde haya sido un estudioso del romanticismo inglés y norteamericano (es también el tra-



ductor de *Moby-Dick* [1851], de Herman Melville), su poética es declaradamente anti-romántica en la medida en que considera que el poeta romántico no es un visionario, sino un ser individualista, cegado por su propia vanidad, y que el poema no es un sustituto de la religión. Asimismo, este poeta-profesor desconfía del culto a la personalidad y el exceso emocional típicos de los primeros románticos, cuyo discurso le parece demasiado afín a la exaltación revolucionaria o fascista.

El poeta romántico en el cual Valverde ve un saludable equilibrio de lo estético, lo espiritual y lo social, sin que una esfera se confunda con la otra, es John Keats. Para Keats, los efectos emocionales del verso no tienen otro origen que la sagacidad y el virtuosismo del artista—son la consecuencia de un mero artificio verbal. La oda «On a Grecian Urn» manifiesta la conciencia adquirida por Keats de que la poesía comporta un simulacro de sagrada transcendencia, pero que no es la transcendencia misma, de ahí el cierre dubitativo del poema. Como ha señalado Barbara Herrnstein Smith en su fundamental *Poetic Closure*, el poema de Keats subraya «the unresolved paradox of the inevitable loss of perfection reflected in human experience and the trap of permanence reflected in works of art» (232). El de Valverde, por contra, destaca la pobreza de la vida del artista que ha desdeñado la experiencia humana en beneficio de la perfección solipsista del arte. De hecho, la tensión comunicación / solipsismo, o solidaridad / egotismo, permea toda la poesía de Valverde, como también la de dos de sus modelos: Vicente Aleixandre y Dámaso Alonso<sup>6</sup>. En cambio, los poetas de las fotografías se adornan a sí mismos con unos laureles de distinción, presentándose ante su público tras una máscara vática o visionaria. Dicho gesto los habría de poner en contacto con el cosmos y el absoluto, si bien la instantánea fotográfica revela la fragilidad de sus pretensiones.

<sup>6</sup> Véase, a título de ejemplo, la composición de Aleixandre «El poeta» (en *Sombra del paraíso* [1944]), escrita al término de la Guerra Civil, en la cual se atribuye al vate sublime, romántico, una «inmensa lengua profética que lamiendo los cielos / ilumina palabras que dan muerte a los hombres» (versos 20-21). Dicho poema se puede contrastar con «En la plaza» (en *Historia del corazón* [1954]), donde el hablante se sumerge en la humanidad esencial del prójimo no-poeta, renunciando a su encendida inspiración profética en favor de la celebración de los ritmos cotidianos anónimos. De Alonso véase «El último Caín», incluido en *Hijos de la ira* (1944), donde el egotismo lleva al fratricidio y la soledad, destruyendo la posibilidad de construir precisamente una plaza como la de Aleixandre: «Ya asesinaste a tu pos-trer hermano: / ya estás solo. / ¡Espacios: plaza, plaza al hombre!» (versos 1-3).

Aunque Valverde se mostró muy escéptico frente a la vertiente más asistemática y casi desconstruccionista de Walter Benjamin, las reflexiones de éste sobre la reproducibilidad mecánica del arte visual resultan útiles para entender mejor el mecanismo subyacente a la ékfrasis fotográfica tal y como se practica en «Loa colaboradores». En «La obra de arte en la era de la reproducibilidad mecánica» («Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit»), Benjamin apunta que «la reproducibilidad mecánica emancipa a la obra de arte, por vez primera en la historia de la humanidad, de su apego parasitario al ritual» [*von seinem parasitären Dasein am Ritual*] (144). En un pasaje anterior Benjamin había conectado, paradójicamente, la representación de la obra única, irrepetible, con la idea de «exclusividad [unicidad] y permanencia» [*Einmaligkeit und Dauer*], mientras que a la imagen fotográfica le había atribuido las condiciones de «transitoriedad y reproducibilidad» [*Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit*] (143).

La fotografía sería en este caso, para el poeta visionario y el caudillo político, un medio de eternización de su quehacer diario, por el cual el ritual de la tertulia, el recital, el desfile o el consejo de estado busca llegar a todas partes y reactivarse incólume, incesantemente, en cada rincón. A este respecto, Pierre Bourdieu ha señalado que el efecto primordial buscado por los miembros de un colectivo retratado es «solemnizar e inmortalizar» (*de solenniser et d'éterniser*) rituales de integración grupal, tengan éstos lugar en la familia o en un destacamento militar. Una forma típica que adquieren dichos rituales es la celebración de reuniones en las cuales se olvidan momentáneamente las pequeñas miserias de la vida ordinaria, es decir, se oculta al objetivo de la cámara justo aquello que el hablante de «Los colaboradores» se empeña en desenterrar. Las imágenes ideales se atesoran como trofeos de guerra porque en ellas los sujetos retratados no se muestran en su vida espontánea, sino que adoptan roles sociales preestablecidos conducentes a acrecentar su prestigio, sea social o cultural, sobre todo en momentos en que el grupo retratado tiene conciencia colectiva de su cohesión (Bourdieu 38-40, 44-45)<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Para Bourdieu, «le besoin de photographies et le besoin de photographier (intérieurisation de la fonction sociale de cette pratique) sont d'autant plus vivement ressentis que le groupe est plus intégré et qu'il est dans un moment de plus grande intégration» (39-40).

Por el contrario, desde la óptica del espectador alienado, disidente de las ceremonias del poder poético y / o político (del materialista dialéctico que es Benjamin, o del exiliado interior que es Valverde), la desaparición del ritual y de su aura de excepcionalidad convierte la representación, antes infinitamente reproducible, en un objeto abiertamente político y contingente. Desacralizada, la imagen se torna arena de debate en el ágora, en la plaza que tan importante es para los poetas rehumanizadores. La posibilidad de volver una y otra vez a la reproducción fotográfica y de examinarla en los palacios más suntuarios y en los campos más desolados, en conversación con otros o en la soledad introvertida, permite que el espectador se despegue emocionalmente del ritual y adopte una perspectiva externa a éste. Creo que es esta duplicidad de perspectivas frente al mensaje visual la que permite articular el arte fotográfico como un instrumento alternativamente des-historizador e historificador de la realidad.

El poema de Valverde ha insistido desde su arranque en que la voz y la conciencia del poeta laureado se asemejan a un manantial de aguas poderosas —una inundación castálida— que además es dirigido por un poder inefable. Pero a la vez, el estatismo fotográfico ha conseguido rescatar de este manantial —la historia monumental— un instante de parálisis que muestra a los poetas sin su aura ni su carisma, es decir, los muestra en sus pequeñas miserias y su domesticidad: su soledad, su autoengaño, su desencanto. El contraste entre «los un tiempo / ungidos» (versos 73-74) y «vedlos hoy / con su rostro» (versos 75-76) encierra esta disparidad. Ahora bien, los efectos retóricos creados por la descripción que el hablante hace de una fotografía ausente, probablemente inexistente, no tienen por qué ser compartidos por el lector del poema, de ahí la necesidad que experimenta el hablante de recurrir al apóstrofe, un marco pragmático en el cual la manera en que se habla desplaza en importancia al contenido de lo que se dice.

El retrato fotográfico, como indica Roger Scruton, no se fundamenta en la «intentional inexistence» típica de la pintura; es decir, al revés que la pintura, que puede no tener un referente fenoménico claro, la fotografía es un arte «causal» determinado por un objeto preexistente del cual se hace copia fiel. La pintura es ficción de realidad; por contra, la fotografía manifiesta una «fictional incompetence». Si la fotografía contiene un acto de repre-

sentación e interpretación de la realidad, dicho acto ha tenido lugar con anterioridad al momento de fijar la imagen en la película. Scruton da un ejemplo muy significativo, extraído de la mitología, para ilustrar este punto. Dice que un fotógrafo puede tomar una instantánea de una joven desnuda y titularla «Venus». Ni su modelo ni la técnica fotográfica han creado una relación causal o intencional entre el cuerpo desnudo y la Venus retratada, sino que son la percepción subjetiva del fotógrafo y su posterior etiquetación del personaje como «Venus» las que determinan el parecido: «It is not [the model] who is representing Venus but the photographer, who uses her in his representation. But the representational act, the act which embodies the representational thought, is completed before the photograph is ever taken» (588-89). En conclusión: toda fotografía es un testimonio gráfico, pero este valor documental no es necesariamente relevante para entender las intenciones respectivas del fotógrafo y del receptor de la imagen.

Pues bien, así como un fotógrafo puede dar a su imagen de una joven desnuda la consideración de representación moderna de Venus Afrodita, Valverde otorga al retrato colectivo de los poetas nada menos que la consideración de Olimpo degradado de la poesía española contemporánea. En su recreación de las fotografías, Valverde no está describiendo fielmente el retrato del grupo poético, o, si lo hace, alterna la descripción literalista con la fabulación metafórica. Asimismo, sabemos que la urna descrita por Keats en su Oda no se corresponde con ningún recipiente votivo conservado en colección alguna. También sabemos que el poeta inglés visitó las colecciones de cerámica antigua exhibidas en el British Museum, que se interesó por las polémicas suscitadas por la apropiación inglesa de los frisos del Partenón y que consultó manuales de arte griego, llegando a dibujar él mismo una urna que sin embargo apenas se parece a la de su poema. En realidad, la urna imaginada y evocada en la Oda es un compendio de varias urnas vistas, dibujadas e imaginadas por el lírico inglés en el pasado. Algo semejante ocurre con la fotografía descrita verbalmente por Valverde, que no puede cotejarse con un documento gráfico original por el mero hecho de que éste no existe<sup>8</sup>. Una vez

<sup>8</sup> Puestos a elucubrar, podríamos acaso pensar que Valverde tiene en mente, como protagonista de su fotografía imaginada, al grupo practicante de un verso formalista y neoclásico, y de temática amorosa, órfica y pastoril, aglutinado desde el final de la Guerra Civil alrededor de las revistas *Juventud* y *Garcilaso* y las tertulias

constatada la inexistencia del original, la atención del lector se desviaría de los rasgos del objeto descrito a la psicología e intenciones retóricas de la voz poemática.

En «Los colaboradores», el uso del apóstrofe «vedlos hoy» en el verso 75 no puede convocar la presencia de este «-los», inexistente en el medio fotográfico. Sin embargo, la misma locución apostrófica dirige la atención del lector a la imperiosa actitud del hablante y, sobre todo, al deseo de éste de establecer, a través de la retórica evidenciaria de la inmediatez (i.e., «ellos están ahí, delante de vuestros ojos»), una comunidad alternativa de opinión y sentimientos. La función de dicha comunidad sería apoyar la censura que se hace de la irresponsabilidad cívica de los poetas retratados y permitir la identificación empática del lector empírico con la nueva comunidad creada textualmente. Se trata de una proyección colectiva análoga a la descrita por Jean-Luc Nancy en su estudio sobre el fracaso de las comunidades que él llama inmanentes, construidas teleológicamente en el seno de regímenes totalitarios (comunistas o fascistas), en las cuales se apela al sacrificio del individuo por el grupo como medio de regresar a un pasado glorioso (fascismo) o al inminente advenimiento de una utopía social (comunismo). Nancy defiende, por el contrario, una manera de ser en común (un comparecer y un compartir) que acepta la muerte como horizonte último de la vida comunal —la muerte de «otro» como reflejo de la mortalidad del «yo» (que no es un «ego») y de la diferencia entre todos los «yos» y «otros» posibles que nunca se subliman en una hipóstasis colectiva. Para Nancy, sólo se puede construir un sujeto post-individualista y una comunidad post-totalitaria una vez nos hayamos deshecho de los deseos de eternización personal y colectiva, que inevitablemente

---

de «Juventud Creadora» (integradas por José García Nieto, Pedro de Lorenzo, Jesús Revuelta, Julio Garcés y Camilo José Cela, entre otros). Dicho sea de paso, Valverde publicó sus versos más tempranos, que nada tenían de clásicos, en *Garcilaso*, por mediación de García Nieto, poeta asimismo religioso. Contra este grupo y, posteriormente, en menor medida también contra el grupo hedonista-culteranista de *Cántico*, que florece aisladamente en Córdoba en los primeros cuarenta, se alzaron las revistas y empresas rehumanizadoras en las que activamente participó Valverde: *Escorial*, *Cisneros* (que codirigió en la sombra con Eugenio de Nora) y, sobre todo, *Espadaña*. Véase Ruiz Soriano 28-49; Mantero 44-47. Mantero cita copiosamente del manifiesto neoimperialista y fascista de *Garcilaso*, titulado «Siempre ha llevado y lleva Garcilaso» (redactado por Jesús Revuelta y publicado en el primer número de la revista, en 1943) y reproduce una fotografía del grupo (nada apolínea, por cierto) tomada en el Café Gijón y cedida por García Nieto.

llevan a abusos disciplinarios (11-53 y *passim*). La comunidad ideal de Nancy contrastaría, así, con la imagen de los colaboradores totalitaristas de Valverde (unos solitarios dentro de su falsa comunidad), aún prisioneros de su ego y del telos histórico interiorizado por éste, que no es sino lo que el filósofo francés denomina nostalgia de la «*communione dans l'immanence*» de raíz romántica y vática (36).

«Los colaboradores» es, en mi opinión, el poema más original de Valverde en términos históricos y filosóficos. Sin embargo, el autor lo omitió en su autoedición realizada para Cátedra en 1978, como también lo dejó fuera Juan García Hortelano en la generosa selección (veintiún poemas) incluida en *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, igualmente de 1978. Aunque el precoz Valverde pertenece a la primera promoción de la postguerra, y en concreto al grupo organizado en Madrid alrededor de *Espadaña* (Eugenio de Nora, Carlos Bousoño y Valverde fueron sus tres impulsores principales), García Hortelano lo escoge a él como adalid y norte moral de la Generación del 50, a la cual imagina retratada en una serie de instantáneas «kodak» tomadas en los años que median entre 1936 (cuando son todavía niños) y 1950 (cuando han terminado sus estudios universitarios). Valverde se constituye, así, en puente de unión entre los llamados «poetas verdaderos» o poetas comprometidos (Gabriel Celaya, Blas de Otero y José Hierro, entre otros) y los poetas del 50, quienes a su vez rechazaron a los garcilasistas, expresamente acusados de un clasicismo acomodaticio con el régimen franquista: «Con explícita decisión fueron condenados los garcilasistas, aquellos divinos de tertulia cafeteril a los que algún poema satírico dedicarán los jóvenes poetas» (García Hortelano, «Prólogo» 19). «Los colaboradores» bien pudiera ser la obra cimera de la sátira anti-garcilasista, realizada además haciendo uso del medio fotográfico que García Hortelano considera inseparable de las tertulias y antologías de la postguerra<sup>9</sup>.

Para Valverde, Keats es diferente al resto de románticos ingles-

<sup>9</sup> Otros poemas, recogidos por García Hortelano, que satirizan las tertulias y actos culturales patrióticos afectos al régimen franquista son «Discurso a los jóvenes» (incluido en *Sin esperanza con convencimiento* [1961]), de Ángel González, y «Rimado de Palacio» (publicado en la recopilación *Vivir para contarlo* [1969], pero escrito años antes), de José María Caballero Bonald. Véase García Hortelano, *El grupo poético de los años 50* 50-52, 85.

ses y los poetas contemporáneos españoles en la medida en que él no construye una personalidad poética, sino que busca la descentralización del sujeto, de tal modo que su poesía se abre centrifugamente a los modos que Nowotny llama extraloquiales. El poeta extremeño toma a Keats como antecedente de la reacción simbolista en contra de la poesía concebida «como revelación de un yo genial y exquisito, con el que se desea tener un trato a través de la literatura». Keats se refirió a este impulso egocéntrico con la frase «Wordsworthian sublime» (citado en *Breve historia* 163). En su «Introducción» a *Poetas románticos ingleses* (1989), Valverde incluso llega a erigir a Keats en el puente poético que hace del romanticismo un movimiento asimilable por la moderna poesía de la impersonalidad —la de T.S. Eliot— y los órdenes negativos —la de Paul Valéry— así como por la poesía de la exploración ética —la de Antonio Machado (xxv-xxvi).

Los escritos de Valverde sobre la historia de la estética, la teoría romántica y la función de la literatura esbozan en verdad una poética keatsiana, pero también una poética hostil al modernismo hispánico, a la vanguardia y al transcendentalismo romántico. La poesía de Valverde invita al lector a que busque la experiencia espiritual en la esfera de la fe y la familia cristianas, pero nunca en la esfera del arte y la poesía, y menos aún en la de la historia política. Digamos que el polígrafo extremeño hace una cuidadosa separación de Iglesia, Estado y Literatura. El poeta no es un legislador (como quería Shelley) ni un visionario (como quería Blake), ni aun un precursor del intelectual orgánico (como quería Coleridge). El poeta civil de Valverde es, por contra, alguien capaz de resistir la tentación de mezclar, en un solo proyecto, su ideario político, su ideario religioso y su ideario estético, sin que ello le suponga renunciar a ninguno de los tres. En sus escritos académicos, especialmente en los de la prolífica y prodigiosa década de 1980, Valverde arremete contra esta tentación de auto-transcendencia:

1) En primer lugar, condena la «autoconsciencia» de la literatura moderna, pues en su opinión socava la transitividad del verbo poético en beneficio de su reflexividad; se trata, en suma, de un «escribir sobre el escribir» que supone un enclaustramiento del sujeto dentro del poema (*Qué es literatura* 114-15).

2) En segundo lugar, considera que las ideas no pueden ir más allá del lenguaje, sino que el lenguaje (como ya intuiera

Wilhelm von Humboldt) forja nuestros procesos mentales y por tanto permea nuestra ideología, dando a ésta una arbitrariedad y una caducidad (una *in-transcendencia* si se quiere) que son, o debieran ser, asiento de posturas relativistas. El lenguaje de hecho traiciona los intentos de la razón por erigirse en fuente de pensamiento puro (*Vida y muerte de las ideas* 188-89, 253-54, 275-77).

3) Y en tercer lugar, defiende la visión sartriana de la literatura, según la cual el escritor debe comprometerse con la realidad a través de la responsabilidad cívica y de la escritura analítica, denotativa y utilitaria, que Jean-Paul Sartre denomina «prosa». Sin embargo, el mismo escritor comprometido puede cultivar una escritura más creativa, intimista y contemplativa, que Sartre denomina «poesía»<sup>10</sup>. Lo importante de la poesía es que no se arroge la función de la escritura que Manent también llama «utilitaria», como antes hicieron románticos y falangistas.

Para concluir: Valverde fue un poeta, traductor y crítico literario que hizo sus versiones más o menos literales de la oda «On a Grecian Urn» de Keats y otros poemas de inspiración helenista, al tiempo que produjo su propia poesía ekfrástica, actualizada ahora para el medio fotográfico. La principal paradoja subyacente a los poemas interartísticos de Valverde y Keats que he comentado es ésta: un objeto caracterizado por su estatismo puede sin embargo ponerse al servicio de una empresa historizante o historificadora. Es bien cierto que cada poeta hace un uso historizante distinto de este símbolo romántico. En su apropiación de la oda inglesa, Valverde esboza una crítica de la poesía cultivada por los vencedores en la contienda civil, cuyos laureles le parecen únicamente lo que Juan García Hortelano llamó «la hojarasca garcilasista y la andrajosa púrpura del imperio» arrastradas «en las arenas desérticas de los años 40» («Prólogo» 15, 14).

«Los colaboradores» hace patente, en el contexto español de la postguerra, la preocupación historicista ya presente en la oda de Keats, que ahora se lleva del terreno del extrañamiento ético (la búsqueda de la voz del *otro* cultural a través de la fantasía) al terreno político (la búsqueda y recuperación de la voz ahogada

<sup>10</sup> Significativamente, Valverde contrapone el marxismo esperanzado y revolucionario de Bertolt Brecht y del Sartre anterior a 1968 al «pesimismo fatalista» de la Escuela de Frankfurt y la «expresión extraviada» de Walter Benjamin, autor por el cual no siente simpatía alguna precisamente por el carácter híbrido y ambiguo de su pensamiento (*Breve historia y antología* 221-22).



por la derrota o la represión). La urna historiada y los laureles de Apolo encierran mensajes de gran urgencia existencial para un escritor autoexiliado en la Roma de los años 50, más cargada aún de historia que el Madrid coetáneo y recientemente sacudida por la hecatombe de la guerra y el destierro del fascismo. El mensaje comunicado por «Los colaboradores» es el del abandono de la ékfrasis, representada por la misma fotografía, que el hablante interpreta reductivamente como un augurio falaz y fallido de restitución imaginativa de las ilusiones heroicas y neoclásicas (o sea, imperiales) de los poetas retratados.

Los poemas de Valverde y Keats proporcionan sendos ejemplos de textos extraloquiales, cuyos principales ideologemas estéticos (los binarismos estatismo / movilidad, inmortalidad / fugacidad y clasicismo / romanticismo) son susceptibles de sucesivas contextualizaciones, coincidan o no con la propuesta en este ensayo. En el caso de Valverde, la lectura historizante requiere, por una parte, que localicemos en su obra poética y ensayística los conceptos de lenguaje, historia y representación pertinentes, poniendo a los tres a dialogar constructivamente entre sí; y por otra, que abundemos en la posible carga alusiva de palabras y versos concretos, recurriendo para ello a un análisis detallado de la polisemia, las referencias intertextuales y los restantes recursos historificadores desplegados en el poema. Así estaríamos dando un alcance político-social a la obra de un poeta cívico, machadiano y alexandrino, comprometido con su tiempo desde la ética de la representación más que de la acción, a la vez que salvaguardamos la parcela de ambigüedad e incertidumbre inherente al discurso poético.

#### OBRAS CITADAS

- Aleixandre, Vicente. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1968.
- Alonso, Dámaso. *Antología de nuestro monstruoso mundo. Duda y amor sobre el Ser Supremo*. Ed. del autor. Madrid: Cátedra, 1985.
- Azúa, Félix de. «José María Valverde: la poesía que cobija». *José María Valverde: 50 años de poesía*. Nº especial de *El ciervo*. *Revista mensual de pensamiento y cultura* 541 (abril 1996): 21.
- Benjamin, Walter. *Illuminationen (Ausgewählte Schriften)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Bonilla, Fermina de y Domingo Villadomat, dirs. *Laureados de España, 1936-1939*. 1939. Madrid: Taller de Afrodisio Aguado (para Fermina de Bonilla), 1940.
- Bourdieu, Pierre et al. *Un Art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1965.

- García Hortelano, Juan. «Prólogo» a *El grupo poético*. 7-41.  
 —, ed. *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*. Madrid: Taurus, 1978.
- Gracia, Jordi. *La resistencia silenciosa. Fascismo y cultura en España*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- Keats, John. *Complete Poems*. Ed. Jack Stillinger. 1978. Cambridge: Belknap P of Harvard UP, 1982.
- Llovet, Jordi. «La traducción como ejercicio moral». *José María Valverde: 50 años de poesía*. N° especial de *El ciervo*. *Revista mensual de pensamiento y cultura* 541 (abril 1996): 16-17.
- Mainer, José-Carlos. *La filología en el purgatorio. Los estudios literarios en torno a 1950*. Barcelona: Crítica, 2003.
- Manent, Marià. «Palabra y poesía» y otras notas críticas. Madrid: Seminarios y Ediciones, 1971.
- Mantero, Manuel. *Poetas españoles de posguerra*. Madrid: Espasa Calpe, 1986.
- Nancy, Jean-Luc. *La communauté désœuvrée*. 1986. 2ª ed., ampliada. Paris: Christian Bourgois, 1990.
- Nowottny, Winifred. *The Language Poets Use*. 1962. 2ª ed., rev. London: Athlone, 1965.
- Paraíso, María Isabel. «José María Valverde: trayectoria de una vocación asumida». *Cuadernos Hispanoamericanos* 184 (1965): 383-402.
- Ruiz Soriano, Francisco. *Poesía de posguerra. Vertientes poéticas de la primera promoción*. Barcelona: Montesinos, 1997.
- Scarano, Laura, Marcela Romano y Marta Ferrari. *La voz diseminada. Hacia una teoría del sujeto en la poesía española*. Mar del Plata: Biblos / Universidad Nacional de Mar del Plata, 1994.
- Scruton, Roger. «Photography and Representation». *Critical Inquiry* 7 (1981): 577-603.
- Smith, Barbara Herrnstein. *Poetic Closure: A Study of How Poems End*. Chicago: U of Chicago P, 1968.
- Valverde, José María. *Breve historia y antología de la estética*. Barcelona: Ariel, 1987.
- . *Enseñanzas de la edad (Poesía 1945-1970)*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- . «Introducción». *Antología de sus versos*. Ed. del autor. Madrid: Cátedra, 1978. 11-22.
- . «Introducción». *Poetas románticos ingleses: Byron, Shelley, Keats, Coleridge, Wordsworth*. Trad. José María Valverde y Leopoldo Panero. Barcelona: Planeta, 1989. ix-xxxiii.
- . *La literatura. Qué era y qué es*. Barcelona: Montesinos, 1981.
- . *Poesías reunidas hasta 1960*. Madrid: Giner, 1961.
- . «Una deuda con Marià Manent». *Homenatge a Marià Manent*. N° espec. de *Delta*. *Revista de Literatura* 4 (1979): 73-74.
- . *Vida y muerte de las ideas (pequeña historia del pensamiento occidental)*. Barcelona: Planeta, 1980.

## APÉNDICE

### LOS COLABORADORES

#### (ODA A LAS FOTOGRAFÍAS DE UNA ANTOLOGÍA)

Quién con su pipa y su camisa abierta,  
quién docto tras sus gafas; pero todos  
de cuidado retrato frente al tiempo,  
bien medida la luz ante los siglos.

Éstos son los poetas; esta vez  
con rostro entre lo gris. Helos aquí  
modestos, decididos, con su vida  
echada a lo que salga en este juego.

Conociendo su oficio, sus asuntos  
bien sabidos, como el electricista  
o el sabio con sus números; por siempre  
renunciada la fama ante el vecino.

Miradlos, laboriosos y gremiales;  
Por sobre sus cabezas va el torrente  
de la palabra; alguno es como un árbol,  
más importante, casi geográfico.

Allá lo llevan todo; se reúnen,  
se parecen allí, en su ofrecimiento,  
en su goloso arder en voz transida,  
al echar a la lumbre sus palitos,

sus largos viajes en vagones duros,  
su experiencia de guerra, como el tiempo  
de otro idioma de pura realidad,  
sus ciudades al fondo de los ojos,

las mil conversaciones acechadas  
entre extraños, esperando el secreto  
enorme, y sobre todo y todo, el dulce,  
el infinito amor, la blanca imagen,

como fuente que mana todo el año  
(oh, su nombre donde la tierra gira,  
sus ojos, donde mira el existir,  
su cuerpo, haciendo nuestro el hondo ser).

Rodean el altar de la palabra,  
hechos todos la misma vehemencia;  
quién con su fe, clamando a Cristo vivo,  
—sabiendo que se esconde a su nom-  
brarle—,

quién lanzando su piedra por el lago  
de la cueva sin eco, a ver si escucha

otra voz—sin oír cómo responde  
el zumbir de la sangre en los oídos—,

quién, nervioso, maníaco, probándose  
corbatas de lenguaje, acariciándolas,  
quién en pura mirada de rumiante  
dando cuenta del cielo y de las nubes,

todos, ya en la costumbre, sin reposo,  
sin remedio, se vierten en su océano,  
apoyan la cabeza en ese muro  
para abrigarse en un manto común.

Porque ¿qué buscan, sino compañía?  
Arrimando las manos a la hoguera  
de la voz, sienten otras y otras manos  
latir al lado en una misma sangre.

Y en soledad, bebiendo el largo vaso,  
o tras la máscara de un serio oficio  
distantes, guardan su secreta droga  
para entrar a la cita con el prójimo,

en el pozo caliente de sonido  
donde zumba el murmullo de los tiem-  
pos

y las gentes, donde, detrás de todo,  
se reposa sobre una inmensa oreja.

Y al encerrarse en su palabra huraña,  
arrodillados como ante un micrófono  
sin nadie y un espejo, qué pretenden  
sino posar afuera el pie, en la carne

universal, y, de verdad, vivir,  
tras de la muerte grande, y la pequeña  
y cotidiana de estar solo, enfrente  
de su propio fantasma en la mirada.

Graves en la sonrisa fotográfica,  
sin poderse engañar con el laurel,  
pero firmes en su tarea justa,  
apretando su tuerca en el gran puente,

éstos son los poetas, los un tiempo  
ungidos y de voz de tempestad;  
en su oscura hecatombe, vedlos hoy  
con su rostro, por esta sola vez.

BLANK PAGE